Domingo 4 de abril de 1993

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

8 Anticipo de "Fantasmas de carne y hueso", *relatos de Jorge Edwards*

HISTORIA Y FICCION, TEXTOS Y DIBUJOS: "LA ARGENTINA EN PEDAZOS", LIBRO DE RICARDO PIGLIA E ILUSTRADORES



FRAGMENTOS DE UN DISCURSO



6/7 Hilda Doolittle: "Una vida difícil, una poética necesaria", *por María Negroni*





Armando Discépolo y el argentino contaminado

RICARDO PIGLIA

UN ENTREVERO COSMOPOLITA. La inmigración puso en crisis a la Argentina tradicional. Los resultados no estuvieron de acuerdo con los pronósticos y las utopías de las clases dominantes. El desencanto de los sectores tradicionales es uno de los grandes temas de nuestra historia cultural a partir de 1890 y hasta bien entrada la década del 30. Lucio Mansilla sintetiza bien la alarma general: "El gaucho simbólico se va, el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotora silba en vez de la carreta. En una palabra, nos cambian la lengua que se pudre, nos cambian el país. En medio de esta confusión de lenguas y del entrevero cosmopolita los apellidos se pierden como escasa mostacilla entre gruesa munición". La crisis se generaliza y los problemas de la identidad nacional pasan a primer plano.

LA LENGUA ARGENTINA. La posible disgregación de la lengua nacional fue uno de los puntos centrales del debate. "Nuestra lengua madre es contaminada y el pueblo habla un verdadero dialecto formado por elementos universales", escribía Estanislao Zeballos. Y Sicardi señalaba: "Buenos Aires es una jaula... Se habla un lenguaje que es una mezcla de palabras de todos los idiomas". En ese contexto la literatura pasa a tener una función social determinante: el escritor, el hombre de letras, aparece como el guardián de la integridad del lenguaje. La literatura no sólo debe asegurar la supervivencia de los valores nacionales, sino también restituir y preservar la unidad de la lengua. "En una sociedad tan extremadamente cosmopolita como la nuestra en la que no hay rasgos típicos ni carácter nacional, sino un confuso conglomerado de hombres y nacionalidades, la literatura tiene una sagrada misión que cumplir: mostrar que en medio del revuelto torbellino del momento subsiste el lenguaje argentino y que se sabe honrar como se debe a la patria", escribía Vicente Quesada.

LA PROPIEDAD DEL LENGUAJE. La literatura debía preservar y defender la pureza de la lengua frente a la mezcla, la disgregación y el entrevero producido por los inmigrantes. El estilo literario se convierte en el modelo de la lengua nacional. El que encarna como nadie esa nueva función del escritor como custodio y propietario del lenguaje es Leopoldo Lugones. "La posesión del idioma expresa la solidaridad espiritual de la Nación. Me opongo a la demagógica pretensión que atribuye al uso de la plebe una importancia capital en la formación del idioma. Porque no hay tal. Todo idioma es obra de cultura realizada por los cultos. La corrección del idioma figura

RICARDO PIGLIA ABORDA FRAGMENTOS DE

La Argentina en

Ediciones de La Urraca distribuirá en estos días un singular libro de ensayos de Ricardo Piglia, "La Argentina en pedazos", que recorre los lugares de la ficción, la violencia, el horror, la traición y otras tradiciones de la literatura argentina. Echeverría, Viñas, Cortázar, Lugones, Borges, Rozenmacher, Quiroga, Puig y Arlt analizados por Piglia e interpretados a la vez por ilustradores como Enrique y Alberto Breccia, Nine, Reume, Crist, Solano López, Flores, El Tomi y Muñoz. **Primer Plano** anticipa los textos y los dibujos dedicados a Armando Discépolo y el tango.

El tango y la tradición de la traición

R.P.

Un pronóstico. En 1903 Fray Mocho anunciaba la muerte del tango: "Los famosos cultivadores del tango y el tango mismo han desaparecido de la escena. Si ya no asistimos a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía". Como buen escritor costumbrista, Fray Mocho lo ignora todo sobre la realidad: en esos años el tango apenas comenzaba a afirmarse y a adquirir las tonalidades que iban a convertirlo en la música popular por excelencia en el Río de la Plata.

Bajo fondo. Nacido, como el jazz, en los prostíbulos, y en "las casas de confianza", el título de los primitivos tangos alude a un modo transparente a ese origen. "El Queco", nombre del quilombo en el lunfardo de los cuarteles, y "Dame la lata", que remite a la ficha que recibían las *loras* por cada cliente, se disputan el privilegio de ser el primer tango conocido. Otros títulos iniciales conservan las resonancias procaces de los ambientes prostibularios. "El fierrazo", "Con qué tropieza que no dentra", "El choclo", "Dos veces sin sacarla". A ese origen se referirá Lugones con una metáfora eficaz, en *El payador*, anunciando también de un modo implícito la deseada declinación del tango: "Las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada".

Amurado. La sentencia de Lugones es de 1916: al año siguiente Gardel graba "Mi noche triste" y ahí empieza otra historia. Primer tango con letra, o mejor primera letra con argumento, en los versos de Pascual Contursi se funda una tradición. En ese tango inicial están todos los tangos por venir: el hombre abandonado le habla a la mujer perdida y se queja de su traición. "Percanta que me amuraste": la historia del tango es una variación incesante del primer verso de "Mi noche triste".

Fieles a la forma. Como en todos los géneros populares, desde el western al cuento folklórico, el tango reitera dos o tres fórmulas básicas. El esquema central es nítido: el hombre que perdió a la mujer mira el mundo con cinismo y desencanto. La traición de la mujer es *la condición* para que el héroe del tango adquiera esa turbia lucidez que le permite filosofar sobre el pasado, el barrio, la pureza perdida, el sentido de la vida. La desdicha, habría que decir, es el fundamento de la filosofía popular.

Tradiciones y traiciones. El hombre engañado, escéptico, amargado, moralista sin fe, apostrofa al mundo. Los héroes de Discépolo están en esa tradición: traicionados, hacen de la traición en todos sus sentidos una clave para descifrar la sociedad. Traición a los valores, al pasado, traición a la pureza, al barrio, traición a los orígenes, a las jerarquías. "Cambalache" sintetiza bien esa visión del mundo sostenida en la pérdida y en el engaño.

El aleph de los pobres. En un sentido "Cambalache", de Discépolo, es una versión popular de "El aleph". En el cuento de Borges el hombre traicionado, que ha perdido a la mujer, percibe la esencia del mundo concentrada en una visión alucinada. La enumeración caótica y la percepción instantánea del significado del universo enlazan estos dos textos, emparentados, además, por su corrosivo cinismo. Como muchas de las mejores novelas argentinas "El aleph" tiene ese matiz tanguero: *Los siete locos, Rayuela, Adán Buenosayres, Museo de la novela de la Eterna*, cuentan, igual que "El aleph", la pérdida de una mujer (se llame Elsa, la Maga, Solveig, la Eterna o Beatriz Viterbo) y la correlativa visión desengañada del mundo. El héroe herido en el corazón y hundido en la tristeza de la pérdida puede, por fin, mirar la realidad tal cual es y percibir sus secretos.

Por la vuelta. "La gayola" también hace de la traición el motor de la desgracia: el hombre honrado se desgracia por culpa de una mujer y va a la cárcel de donde sale vencido y en la miseria. La acumulación de desdichas parece despojarlo de cualquier voluntad de venganza: vuelve a visitar a la mujer que lo perdió sólo para perdonarla y recordar el pasado. Antitético a los héroes de Discépolo, el protagonista es un moralista triunfal: demasiado bueno como para no ser un asesino, podría decirse, el revés de los personajes de Discépolo, tan cínicos y escépticos que únicamente piensan en el suicidio.

Variantes: la madre y Gardel. Si bien condensa de un modo delirante y casi paródico varios temas básicos en la tradición del tango, "La gayola" presenta una variante clave en la convención clásica del género: la madrecita es casi la culpable de todo lo que pasa porque se equivoca al juzgar a la mujer y fortalece de un modo fatal la confianza del héroe ("Me decía que eras buena, que confiara siempre en vos"). La otra variante la introduce Gardel al grabar por primera vez el tango en 1927: el trasfondo social con sus sutiles alusiones a la miseria ciudadana y a las ollas populares encuentra su síntesis en el verso "Voy al campo a laburarla" con que el cantor sustituye el "Voy a trabajar muy lejos", que aparecía en la letra original. Caso típico, dicho sea de paso, de las intervenciones de Gardel que no se limitaba a interpretar los tangos, sino que discutía con los autores las posibles modificaciones y ajustes de las letras.

Un lenguaje literario. Construido sobre el modelo tradicional del monólogo en segunda persona, con el protagonista que le habla a la mujer que lo ha traicionado, "La gayola" tiene la particularidad de haber sido escrito en un lenguaje refinado, con leves flexiones coloquiales y lunfardas. Salvo el título, que remite a una palabra del español popular del siglo XVI que significa jaula, y la repetición de los apócopes (pa, por, para) la tersura del lenguaje es típica de su autor, Armando Taggini, a quien se lo puede considerar un antecedente del tango literario de los años 40. Autor, entre otros, de los memorables "Marioneta" y "Misa de once", Taggini fue definido por José María Contursi como el primero que "encauzó las letras de tango dentro del nuevo estilo que después fue evolucionando hasta las creaciones de Homero Manzi".



siempre entre los deberes de la aristocracia porque es un elemento importante del patrimonio nacional.''

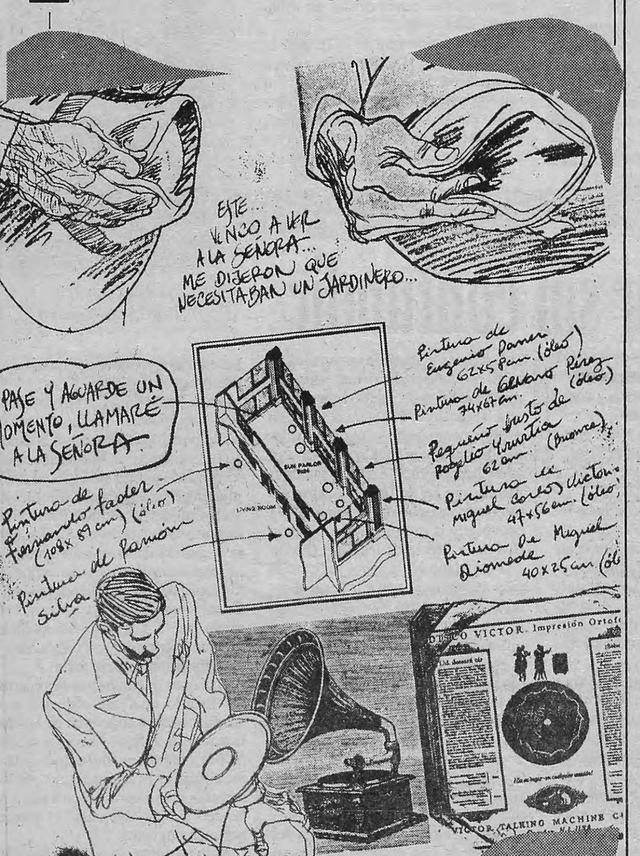
CONTAMINACIONES. Frente a la tradición dominante que buscó definir las normas del estilo por el rechazo de la mezcla y la defensa de la pureza aristocrática del lenguaje, se desarrolló otra línea estilística que defendió la integración y trabajó la materia contaminada de la lengua. La hibridez, la mezcla, el cruce de los restos desorganizados de distintas jergas y dialectos fueron la materia de ese estilo alternativo. Un estilo que el uso de los elementos bajos y degradados del lenguaje popular se conecta con la otra gran tradición estilística de la literatura argentina: la gauchesca.

VOCES. Desde esta perspectiva Discépolo aparece como la contracara de Lugones. Hábil en la representación de los matices del habla, en la reconstrucción de la música oral del idioma y, sobre todo, en la construcción de esa suerte de idiolecto social que surge de la mezcla de lenguas, su escritura es un tramado de voces y de jergas. Ese estilo oral donde se alternan y se modulan registros y tonos es una de las grandes alternativas (junto con la prosa de Arlt) a la línea dominante del estilo literario en la Argentina. O para decirlo de otro modo: la gauchesca, el grotesco criollo y la novelística de Arlt son la otra historia de la lengua literaria en la Argentina.

LA MISERIA VERBAL. Habría que decir que la experiencia de los inmigrantes con la lengua es uno de los grandes temas del teatro de Armando Discépolo. Hay un uso trágico del lenguaje en sus obras o, mejor, para sus personajes la tragedia, a menudo, se concentra en el uso pervertido de la lengua. *Mustafá* (1921) es una pieza clave en este sentido. La relación desigual con el lenguaje está en el centro del conflicto. ''Si yo hablara jintino tan bien como usté, tira tudu a vente e garraba ganasta''. dice Mustafá. La propiedad lingüística determina la diferencia social. Gaetano, su antagonista, explica su éxito económico por su ''destreza'' en el uso del lenguaje. (''Se precisa labia, chamuyo)'' A su vez, Pepino, el hijo de Gaetano, lucha por borrar la diferencia que le impide integrarse. ''Estoy peleando con la gramática a ver si poedo sacarme este acento italiano que tengo tan apegado... ¡Qué desgracia!... Soy argentino y todo me llamano tano.'' La diferencia en el manejo de la lengua provoca conflictos y establece jerarquías: la miseria es también, y antes que nada, una miseria verbal.

EL GROTESCO CRIOLLO. La pobreza y la diferencia social se asientan en el uso del lenguaje, pero a la vez el habla de los personajes produce un efecto cómico. Ese contraste, esa distancia entre materia dramática y trama verbal es una de las claves formales del género consolidado por Discépolo. En esa doble función del lenguaje se yuxtaponen y se cruzan lo cómico y lo trágico. Quizás allí reside la esencia del grotesco criollo. Porque como escribía Armando Discépolo: ''El grotesco es el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático''.

LA TRADICION
pedazos



Best Sellers///

Ficción		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*El ojo de la patria*, por Osvaldo Soriano (Sudamericana, 15 pesos). La nueva novela de Soriano cuenta las peripecias de un agente confidencial destacado en París cuya misión secreta —la "Operación Milagro Argentino"— consiste en repatriar a un prócer de la Independencia reacondicionado en una morgue de Viena con un chip de invención nacional.	1	18
2	*Doce cuentos peregrinos*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 11 pesos). En plena madurez, García Márquez vuelve a sus grandes temas: el amor, el desconcierto ante la realidad, la profecía de los sueños.	2	35
3	*Escrito en las estrellas*, por Sidney Sheldon (Emecé, 18 pesos). Lara Cameron es una mujer que se esmeró mucho para estar donde está. El oscuro pasado que trata de ocultar no impide que su fortuna crezca vertiginosamente. Pero en tan esplendoroso medio alguien planea una venganza con irremediables consecuencias para la vida de la protagonista.	3	22
4	*Los amantes*, por Morris West (Vergara, 12 pesos). Una historia donde el amor lucha contra las reglas y los compromisos de una sociedad que da más importancia a los intereses materiales que a los sentimientos.	5	17
5	*La revolución es un sueño eterno*, por Andrés Rivera (Alfaguara, 15 pesos). Una polémica mirada de los hechos que sucedieron a la Revolución de Mayo a través de unos ficticios cuadernos privados de Juan José Castelli.	4	3
6	*Escrúpulos II*, por Judith Krantz (Emecé, 18,50 pesos). La historia de una enérgica mujer, dueña de una gran casa de modas, que desconoce el límite de las ambiciones humanas, paseando por Berverly Hills, Nueva York y París su codicia.	6	4
7	*Cuando ya no importe*, por Juan Carlos Onetti (Alfaguara, 15 pesos). Un cementerio marino, una resaca de personajes corruptos aferrados al contrabando y algunas mujeres histéricas e inolvidables en una de las mejores novelas del autor.	—	1
8	*La corona de hierba*, por Colleen Mc Cullough (Emecé, 25 pesos). Como en *El amor y el poder*, la autora vuelve sobre los conflictos, las intrigas políticas y el amor en la antigua Roma, con Mario y Sila como protagonistas.	—	4
9	*Malos presagios*, por Günter Grass (Alfaguara, 21 pesos). La crisis de los países del Este, la reunificación de Alemania, el viejo y el nuevo nazismo son los temas sobre los que reflexiona, a través de una historia de amor, el autor de el *El Tambor de hojalata*.	—	1
10	*Aguilas negras*, por Larry Collins (Plaza & Janés, 23 pesos). Un duelo entre un agente de la CIA y un oficial de la DEA, con el trasfondo del ascenso al poder de Noriega en Panamá. Una aceitada trama que sigue las conexiones latinoamericanas de la droga.	7	7

Historia, ensayo		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*El miedo a los hijos*, por Jaime Barylko (Emecé, 12 pesos). Análisis de la responsabilidad que los padres tienen en el crecimiento y en el desarrollo intelectual de los hijos, que puede ser afectada gravemente por el miedo.	4	14
2	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Urano, 11,80 pesos). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	1	92
3	*Saquen una hoja*, por Mario Pergolini y Alejandro Rozitchner (Planeta, 10 pesos). Una especie de manual de supervivencia para el estudiante secundario, donde los autores idean una secuela de prácticas salidas a una educación aburrida.	8	3
4	*EróticaMente*, por Katja Alemann (Sudamericana, 13 pesos). Las fantasías propias y ajenas de la famosa sex-symbol.	9	2
5	*Política para Amador*, por Fernando Savater (Ariel, 12 pesos). Qué significa la libertad política, cuáles son las formas de igualdad y a qué tipo de solidaridad puede aspirarse son algunas de las preguntas que Savater plantea en este ensayo sobre el sentido de la política.	5	2
6	*Poderes*, por Víctor Sueiro (Planeta, 14 pesos). Niños que realizan viajes astrales, curas súbitas e inexplicables y apariciones de la Virgen de San Nicolás son algunos de los sobrenaturales temas de este libro.	6	16
7	*La guerra del siglo XXI*, por Lester Thurow (Vergara, 17,20 pesos). Después de la caída del comunismo, de la Guerra Fría, tres bandos (Japón, Europa y Estados Unidos) se disputan el mundo bajo una misma bandera: el capitalismo.	2	13
8	*El porvenir es largo*, por Louis Althusser (Espasa Calpe, 24 pesos). La autobiografía de uno de los más célebres filósofos marxistas y estructuralistas. Como punto de partida la minuciosa descripción del homicidio de su mujer.	3	4
9	*Para ser una mujer*, por Martha Mercader (Planeta, 16 pesos). Lejos del bolero, la escritora reflexiona en su autobiografía, con la historia reciente de este país y del mundo, sobre el rol de la mujer en la sociedad y su relación con la libertad y el amor.	—	8
10	*El posliberalismo*, por Mariano Grondona (Planeta, 15 pesos). Grondona analiza la crisis de la democracia en ciertos países ricos y examina los diferentes modelos de Estado para establecer si el régimen democrático es la meta final o si existe una forma ulterior, la posdemocracia.	—	17

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal), Garabombo (San Martín); El Monje (Quilmes); El Aleph (La Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías se cotejan con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Konrad Lorenz y Karl Popper: **El porvenir está abierto** (Tusquets). Las separaciones y las confluencias de pensamiento científico y pensamiento filosófico expuestas en una conversación que mantuvieron el etólogo premio Nobel 1973 y el emérito catedrático de Lógica en 1983, complementada con tres valiosísimos trabajos de Popper.

Matilde Sánchez: **El Dock** (Planeta). La violencia política convoca, increíblemente, recuerdos personales a la protagonista y, mientras la hace internarse en la esfera de la subjetividad, cambia su vida.

John Gardner: **Dragón, dragón** (Alfaguara). Cuatro relatos que retoman tópicos clásicos de los cuentos infantiles tradicionales para recrearlos con humor, imaginación y suspenso. Para chicos y no tan chicos.

Carnets///

FICCION

Riesgos con talento

LA TARDE DE UN ESCRITOR y **EL JUEGO DE LAS PREGUNTAS**, por Peter Handke. Alfaguara, 1993, 126 y 146 páginas, respectivamente.



Por el camino de la literatura, un escritor inscribe su propia historia en otra que no le pertenece por completo, la de su lengua. Esto que puede tener una pretensión de validez universal se hace más evidente cuando se mira un momento histórico y un lugar, pues, al fin y al cabo, un idioma es uno de los estados enfermos de una época. Hay escritores que viven naturalmente en esa infección temporal que es la lengua, se saben cómplices del síntoma o logran desinteresarse de él. Algo de eso puede sospecharse cuando Redyar Kipling describe a la escritura como un placer físico, está haciendo su literatura en una lengua que ha demostrado su superioridad; también puede leerse esto en algunos escritores apaciguados que descubren rápidamente su estilo y sus temas. Para decirlo de otra manera, hay escritores que negocian con la lengua la vía posible de su ser y su mirada sobre el mundo.



La contratapa de *El juego de las preguntas* se cierra diciendo: "No hay libro de Handke que no constituya un acontecimiento". El azar de la reiteración retórica conduce esta vez al acierto. Handke no es el nombre de un estilo, si se piensa las diferencias entre *Carta breve para un largo adiós* y *La tarde de un escritor*, que tiene parentescos evidentes con el recién reeditado *El chino del dolor*. Tampoco es la persistencia de una preocupación existencial, más allá de la presencia constante de personajes que deambulan y que repiten una costumbre del propio Handke: recorrer calles y espacios abiertos, donde la naturaleza es contemplada con un asombro que, provisoriamente y a falta de mejor nombre, puede llamarse infantil. Esos cambios de estilo, de núcleos temáticos, convierten cada libro de Handke, efectivamente, en un acontecimiento, sin las pretensiones celebratorias de cualquier contratapa.

La sensación que da la lectura libro a libro de Handke es un avance progresivo de la desesperación. En un reportaje con motivo de la aparición de *La tarde de un escritor*, Handke se ve necesitado de aclarar: "Creo que el lenguaje no se puede perder sino casi perder. Lo he anotado una vez de esta manera 'Sólo lo dicho con voz de fracaso, la palabra límite será oída en la eternidad'. Este es el secreto verdadero de la literatura. Es decir, yo no he perdido el lenguaje y sin embargo estoy siempre cerca de perderlo. Escribir cerca de la nada es, precisamente —de manera paradójica— lo que permanece en la historia de la escritura". Este límite, este borde de la pérdida, vinculado a una visión del mundo donde lo humano se desvanece, está lejos de aquel placer del que hablaba Kipling.

Puede leerse *La tarde de un escritor* como un texto autobiográfico, y eso importa poco; se habla allí de la tarea de aquellos que eligen la escritura como destino. El protagonista de la novela está atrapado en una situación que ya había percibido Henry James en un cuento magistral

ENSAYO

Pensar sin confundir

LA MODERNIZACION EXCLUYENTE. Transformación económica y Estado de Bienestar en la Argentina, por Alberto C. Barbeito y Rubén M. Lo Vuolo. Losada, UNICEF/CIEPP/, 1992, 224 páginas.

Con el transcurso de los años han ido envejeciendo y pasando de moda distintas antinomias: "moderno-atrasado", "modelo populista-modelo desarrollista", "modelo liberal-modelo conservador", categorías difusas que asumen significados y contenidos heterogéneos de acuerdo con el contexto en el cual se las utilice. A pesar de los cambios, para los autores de *La modernización excluyente* estos términos conservan un denominador común que permanece inmutable y reside en la inconsistencia del modelo de crecimiento dual para interpretar los problemas del conjunto del sistema subdesarrollado.

En contraposición a la visión mecánica, que considera el subdesarrollo como un estadio atrasado en la evolución, cuya superación requiere políticas que repitan los pasos seguidos por las economías centrales, el texto pretende identificar aquellos problemas estructurales de la economía argentina. Problemas en gran medida compartidos con otras naciones de Latinoamérica, por ejemplo: la escasa generación de ocupaciones plenas que gesta distintas expresiones de desocupación, la abierta y la encubierta o subutilización productiva de la fuerza de trabajo. O bien en otro plano la desigual redistribución de ingresos: socialización constante de los costos y no de los beneficios.

Los autores nos invitan a pensar la problemática sin confundir concepciones opuestas con concepciones excluyentes. Para ello retoman la base del modelo de industrialización por sustitución que residía justamente en lograr una incorporación masiva de fuerzas productivas al sistema económico sin exigir la destrucción de aquellas que ya tenían vigencia. Sitúan alrededor de la década del 70 el fin de este modelo y el inicio de un nuevo proceso cuyas consecuencias se hacen hoy más notorias: el de transformación destructiva. A diferencia del modelo anterior, el modelo actual se caracteriza por partir de la premisa de los efectos compensadores de la expansión de ciertos espacios económicos mediante la destrucción de otros.

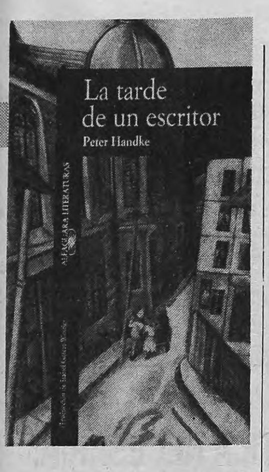


Para Barbeito y Lo Vuolo "la experiencia muestra que los efectos sociales positivos atribuidos a la expansión de los sectores modernos no tuvieron los alcances previstos. La ampliación de los puestos laborales del sector moderno estimuló corrientes migratorias cuya intensidad superó la demanda laboral, provocando al mismo tiempo la conformación de bolsones de marginalidad urbana". En este y otros pasajes critican el carácter residual de las políticas sociales que confunden estabilización o equilibrio con orden social.

Afirman que mientras la reforma del Estado aparezca reducida a la modificación o supresión de las instituciones públicas y no se acompañe por ninguna medida destinada a modificar el funcionamiento de los mercados, la puerta de entrada a la modernidad tendrá cada vez márgenes más angostos.

Para terminar, otra de las virtudes del libro reside en adjuntar a las exposiciones teóricas un capítulo compuesto por una serie de cuadros y gráficos estadísticos que brindan mayor consistencia al conjunto del texto.

VANINA MURARO



al que llamó "La muerte del león". Se narra en ese relato la historia de otro escritor sumido en una contradicción: su universo proviene del contacto con los hombres y a la vez la vida social no le permite escribir. La novela de Handke es la percepción de la necesidad de una soledad absoluta para que la tarea de escribir sea posible. Y esa soledad tiene efectos: el adelgazamiento de la anécdota ("escribir cerca de la nada") y el aumento de la percepción. Y también el establecimiento de una distancia absoluta que tiene sus repercusiones en *El juego de las preguntas*, un texto más arriesgado, menos otoñal que *La tarde de un escritor*.

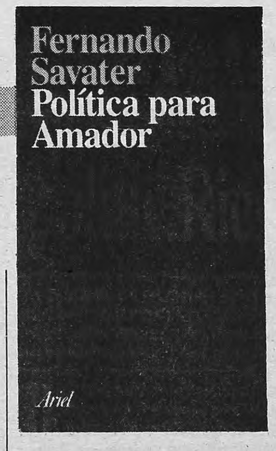
En *El juego*... Handke, de una manera que tiene cierto parentesco con Brecht, retoma tópicos del arte medieval, sobre todo la idea de los peregrinos que departen e interpretan el mundo mientras viajan. Este esquema permite una exposición del mundo, al mismo tiempo que una tendencia que ya se veía en algunos momentos de *Las alas del deseo*, cuyo guión fue escrito por Handke: la grandilocuencia. Salir al mundo a descifrarlo (a diferencia de lo que ocurre en *La tarde*..., donde se lo contempla desde la resignación para volver a la escena de la escritura) implica poner en juego el gesto de la definición. Handke asume el riesgo con talento. El modelo medieval acecha con la tentación de la alegoría, Handke, sobre todo mediante el humor, logra desvanecer en parte esa amenaza y convertir a sus personajes en humanos. Esa tensión está allí, entre lo universal y lo particular, en un texto que se presenta con las modalidades de una obra de teatro y que parece irrepresentable. La diferencia de géneros es también un límite, el lugar donde es posible seguir hallando algo, una historia para contar, aunque ya no se parezca tanto a una historia.

Hallar una historia es refutar al menos provisoriamente la infección del lenguaje, su pérdida de espesor y de poder evocativo. Esa búsqueda es asumida en Handke de manera dramática, aunque, felizmente, sus textos abominan de todo patetismo. El dramatismo está en buscar en cada relato la constitución de un acontecimiento, un mojón marcado en el límite entre géneros, entre lenguas, entre épocas y situaciones, un conjuro contra el silencio (por lo que a veces se lo escucha hablar demasiado alto).

MARCOS MAYER

ENSAYO

La política en tiempos de videoclip



POLITICA PARA AMADOR, por Fernando Savater. Ariel, 1993. 238 páginas.

En la actualidad, cuando los dioses visibles nos han abandonado y la deificación del consumo parece arrasar con cualquier otra utopía o deseo social, los adolescentes no encuentran motivos —ni les preocupa encontrarlos— para interesarse por la política. Es una actitud exactamente inversa de la que adoptaban los jóvenes de los sesenta, sus padres. Exactamente inversa porque es tan masiva y tan extrema como aquélla, pero su signo es el contrario: al "todo es política" se le opone "la política es nada". Fernando Savater parte de este supuesto en *Política para Amador* y trata de superarlo, no mediante ninguna síntesis dialéctica, sino buscando, aristotélicamente, ese justo punto medio que, en cuestiones prácticas, se presume como más adecuado.

Savater reconoce, desde el principio, que toda la información que los jóvenes tienen sobre la política (discusiones bizantinas entre los partidos, prédicas mesiánicas y utópicas tan fuera de uso, la inmoralidad generalizada como práctica cotidiana) no los alienta a que se informen mejor y participen más. Pero, también desde el comienzo, intenta demostrar que en política la peor actitud posible es desentenderse.

Los hombres vivimos en sociedad y no preocuparse por la sociedad y por sus formas de organización política es despreocuparse no sólo por el destino de los que uno quiere, sino además por uno mismo. En *Política para Amador* se afirma que dejar las cuestiones políticas en manos de otros (especialmente si son los actuales profesionales de la política) y librarse a sus decisiones sin haber reflexionado sobre ello, significa no sólo sufrir las consecuencias prácticas de semejante actitud, sin haber intentado influir en esas decisiones, sino además empequeñecerse, mutilarse como persona. Savater lo resume en una metáfora botánica: el hombre no es un *bonsai*, más bonito cuanto más se lo poda.

Política para Amador expone los fundamentos que tienen las organizaciones sociales. Traza una rápida historia de las instituciones políticas. Debate cuestiones tan urgentes como el racismo, el militarismo, el nacionalismo, la corrupción, le ecología, la igualdad y la solidaridad. La exposición es, a la vez, elemental y sólida. El objetivo didáctico parece obligar a sacrificar la complejidad de los temas tratados, pero el rigor teórico guía la argumentación.

Fernando Savater, con los dos libros escritos para su hijo, Amador, (la Etica y esta Política) se ha propuesto un desafío. Profesor de Filosofía, prolífico ensayista y publicista eficaz del liberalismo progresista, Savater se planteó acceder a públicos masivos a través de textos de divulgación que no desvirtúen el "núcleo duro" de las teorías que divulgan. En este libro lo logra. Ese logro, sin embargo, se parece a las paradojas que analiza.

Las paradojas traman la argumentación de *Política para Amador*. Valga citar dos ejemplos: uno, los seres humanos vivimos en conflicto porque nuestros deseos se parecen demasiado entre sí; otro, es por un exceso de sociabilidad por los que consideramos enemigos a los que difieran de nosotros. La solución que ofrece es también paradójica: un individualismo razonable. Si un individuo defiende su libertad pero, al mismo tiempo, comprende que debe vivir en sociedad, está en disposición de acordar con los demás, crear instituciones y realizar acciones conjuntas que limiten el mínimo posible y garanticen su libertad. Savater sostiene, entonces, un liberalismo progresista. De una manera subterránea, nunca explícita, cree que, con desvíos y horrores de por medio, los seres humanos logramos avanzar progresivamente, en el sentido de ampliar el horizonte de la autonomía individual.

Se podrá disentir o no con la tesis de este liberalismo, pero no se puede acusar a Savater de ingenuo. Las críticas que realiza son sólidas. La argumentación consistente. El perfil pedagógico eficaz. El optimismo político que campea en todo el libro es contrapesado por una conciencia que afirma, inspirada en el Tao, que cada logro trae una disminución y cada revés, una oportunidad.

El tono coloquial del ensayista español puede molestar (por sus "culebrones" y sus "ir a tope" entre varias otras expresiones semejantes) a los lectores argentinos, acostumbrados a los prodigios austeros de nuestra lengua por Borges. De todas maneras, Savater no cae en un castellano "gilipollesco", tan abundante de idiotismo que necesita una traducción. La lectura de *Política para Amador* es amena, ágil y estimulante. El estilo es coherente con la época del videoclip.

DANIEL MOLINA

HUMOR

Mejor el espectáculo

LA GUERRA DE LOS SEXOS ESTA POR ACABAR, por Gabriela Acher y **SALSA CRIOLLA**, por Enrique Pinti. Planeta, colección La Mandíbula Mecánica, 180 y 192 páginas, respectivamente.

Estos dos libros, junto a *Las cosas que hay que oír*, de Raúl Tarufetti, inauguran la colección de humor escrito La Mandíbula Mecánica, de la editorial Planeta. Este género, de larga y aceptada trayectoria en países como España (Alvaro de la Iglesia, Vizcaíno Casas, Jardiel Poncela, por ejemplo), Estados Unidos, Francia, o Inglaterra, se ha caracterizado en la Argentina, país con importante tradición humorística, por una difusión más que limitada. El humor escrito quedó siempre relagado a costa del humor televisivo, o aun del gráfico, con honrosas y contadas excepciones.

Y tal vez por este motivo la colección se inicie con los textos de tres autores cuya trayectoria tuvo más que ver con otras expresiones que con la del humor escrito: la televisión en el caso de Gabriela Acher, el teatro en el caso de Enrique Pinti, las llamadas telefónicas en el caso de Tarufetti.

Esto se nota. Ocurre aquí lo inverso de lo que pasaba hace veinte años (qué cosa ésta de los '90, ocurre todo al revés que en los '70), cuando los textos eran llevados a la pantalla, la gente veía las películas y el comentario casi obligado del final era "Me gustó más el libro". Aquí cabe decir "Me gustó más la película, el programa de televisión, el espectáculo".

Porque lo de Pinti es un espectáculo. Un espectáculo que permaneció nueve años en las salas porteñas, que fue visto por más de un millón de espectadores, y que ahora se transforma en texto. No perdona a nadie, desde Colón y la reina hasta la actualidad. Y a quien menos perdona es a sí mismo. Se reconoce parte de la tragedia que describe. Y entonces podemos leer párrafos como el que acusa de hipócrita a Silvia Fernández Barrios: *"Que si a Silvia Fernández Barrios le preguntás qué opina de las malas palabras en televisión te va a decir 'son inadmisibles, no las puedo tolerar', y sin embargo el día del atentado a la embajada de Israel ella se puso nerviosa como cualquier ser humano cuando se pone nervioso. No la dejaban hacer la nota y no dijo '¿quién fue el afeminado que me tocó la parte de atrás del cuerpo?, ¡por favor, señor del sexo masculino, déjeme hacer la nota!' ¡no! Dijo: '¿Quién fue el maricón que me tocó el culo? ¡Dale macho, dejame hacer la nota, la puta que lo parió!' Ella pensó que el micrófono estaba cerrado pero estaba abierto y cagó. La escuchó todo el país"*. Podemos leerlo. Podemos reírnos. Pero le falta salsa. Y la salsa es evidentemente la voz de Enrique Pinti diciéndolo, los gestos, la persona de Enrique Pinti actuando, contándonos la trageia nacional que compartimos. Voz, gesto, persona que no podemos dejar de evocar para que el texto de *Salsa criolla* tenga todos los condimentos necesarios.

El libro de Acher también evoca, parece pertenecer a otros ámbitos. Está estructurado en capítulos que tratan acerca de los distintos "mitos femeninos", pero dentro de cada capítulo uno puede encontrarse con monólogos, cartas, pequeños diálogos, un poema humorístico dirigido al cirujano plástico que comienza diciendo *"Bendito tu seas entre todas las mujeres"*, y otro serio, ilustraciones de Maitena, recuadros de frases célebres entre las que podemos citar: *"La realidad es sólo un efecto producido por la falta de alcohol" (Jack Nicholson)*, o *"Detrás de todo gran hombre hay una gran mujer, y detrás de ella está la esposa de él" (Groucho Marx)*, reportajes, y extractos del manual *Avivando gilas* en las que la autora advierte a sus congéneres acerca de los riesgos, tipologías y mitos con los que han de encontrarse en la cotidiana guerra de los sexos. De todo. Como si fueran pequeños cuadros de un programa televisivo con momentos para reírse, momentos para ponerse serio, momentos de ternura, invitados especiales y hastas pausas. Y en ese "de todo", algunos párrafos para recordar, como éste: *"Mi único consuelo era ir a llorarle a la cocinera, aunque ésta no me entendía porque era analfabeta. ¿Quiéren creer que recién a los 12 años descubrí que no era analfabeta? ¡Era extranjera! Es más, tampoco era una cocinera, era mi abuela"*.

Tal vez, luego de la aparición de este libro se rompa una tradición ya insoslayable en toda mesa redonda sobre el humor que se precie de tal. El que alguien pregunte: "¿Por qué no hay mujeres humoristas?" (Niní Marshall, Nora Ephrom, Claire Bretecher, Maitena y la propia Gabriela Acher, entre otras, tendrán la palabra).

RUDY

VIDA DIFICIL, POETICA NECESARIA:

Hilda Doolittle

Moderna, contradictoria y endeble



Hilda Doolittle, o H.D., como se rebautizó, nació en Bethlehem, Pennsilvania, en 1886. Tempranamente amiga de Ezra Pound, siguió sus pasos y se mudó a Londres en 1911 para convertirse —con Richard Aldington y el mismo Pound— en cabeza del imaginismo. Poetisa y narradora comparada con sus compañeros de movimiento James Joyce y Virginia Woolf, publicó —entre otras obras— "End to Torment", "The Gift", "Helen in Egypt" y "Black Swan", a las que se acaba de sumar una novela autobiográfica inédita, "Asphodel".

MARIA NEGRONI

Confieso —en relación con H.D.— un interés reduccionista y arbitrario. De su extensa y complicada biografía sólo me interesan dos curiosidades: la calidad de su exilio y, ya en plena literatura, su flirteo con la épica. Ambos gestos yuxtapuestos, me parece, ofrecen una suerte de imagen doble, vital y literaria, la cifra de un destino y una escritura. No veo otra razón a mi tacañería que la intriga que siempre me producen los gestos excesivos. Y, en este caso, ambos gestos lo son.

El exilio, cuya duración fue extremista (no volvió) denuncia para empezar un desplante de marca mayor, una animosidad general contra el mundo recatado y luterano de Bethlehem, Pensilvania, donde se crió. Después: un hábito y una maestría, la afición a la ruptura y la capacidad de hacerla irrevocable.

Hasta donde sé, hasta donde se ha filtrado en la obra, el episodio juvenil con Pound (con quien compartió, como se sabe, un amor virulento, y también una ambición eficiente y depurada) y la huida conjunta de Bethlehem tuvieron peso fundador: H.D. comienza allí la construcción del personaje de sí misma. De ahí en más, el modelo se reiterará, abriendo nuevas tierras de adopción. Y después nuevas pérdidas y así sucesivamente. Lo que se hace, diría Pavese, se volverá a hacer e incluso ya se ha hecho en un pasado lejano.

Un exilio de esa naturaleza, por lo demás, nunca es sólo un hecho histórico; es también un mecanismo emocional, una forma de responder a los diques que la realidad impone al deseo. Dado su carácter voluntario, se edifica sobre un crecimiento y una pérdida, una afirmación de independencia y una clausura del pasado. En la disyuntiva, naturalezas como las de H.D. prefieren agudizar el deseo aun a costa de ceder provincias enteras de sí mismas. Es una cuestión de intensidad. También de cierto desapego, acaso un descrédito de lo que se reputa permanente. El resultado es una vida que se parece a una estética de fragmentos.

En el Londres snob de la Primera Guerra, así, se le conocerán un marido (Richard Aldington, poeta menor), varios amantes (entre ellos, D. H. Lawrence y Cecil Gray, que es quizá el padre de su hija Perdita): todos —sine qua non— bohemios, inteligentes, figuras paternales. Casi enseguida, un divorcio.

Es para H.D. una época dura, durísima. Menos teñida por el escándalo y el dolor de la guerra que por un esfuerzo inaudito en el trabajo y un desconcierto frente a las críticas que ponderan su poesía como "un arte estrecho pero perfecto, un arte que bordea lo precioso y por donde un lustre que nadie conoce compensa cierta delgadez en la concepción" (Amy Lowell). Son años de búsqueda febril, de ambivalencia frente al rótulo de *imagiste* con que Pound la catapultó a la fama y al mismo tiempo, paradójicamente, la condenó a un estilo aún no conquistado. Se ha quedado sola o, lo que es peor, sin quien le "explique" su trabajo, la sostenga estética y emocionalmente. Y H.D. no será nunca (lástima) una mujer reducida a sí misma.

Una crisis la devuelve, por fin, a su destino con más fuerza. Le trae esta vez una mujer: Anne Winnifred Ellerman, alias Bryher.

Lo que sigue, y persiste hasta su muerte en 1961, podría contarse como un cuento de hadas. Hija de un magnate naviero y ella misma un espíritu mecénico (vicario). Bryher tenía la virtud de la curiosidad en arte y un olfato certero. Estaba, además, perdidamente enamorada. Sacó de la galera un sueño: un viaje por las islas del Egeo, Grecia y Egipto que duraría un año y, además, aunque de modo menos evidente, ofreció un hogar, sentido común y el sostén económico que requiere toda vida dedicada a la literatura y a los viajes. ¿Qué pedía a cambio? ¿Compartir con H.D. su inestabilidad, su posibilidad de crear? ¿Burlar, acaso ella también, la vigilancia familiar?

No logro ocultar cierta alarma. Algo en estas dos mujeres se me escapa. Por momentos, no veo más que un lujo asiático en un crucero reiterado e infinito. Veo a Bryher, en su traje de hombre, en su rol de *metteur en scéne*, cuidadosa y comedida, organizando la vida familiar y literaria de H.D. Veo a H.D., cuaderno en mano, traduciendo a Eurípides, en un juego de seducciones cruzadas, presidiendo un salón sin sede fija en Europa, nombres y relaciones importantes. Eisenstein, los Sitwell, la Bauhaus, Joyce, Herman Hesse. Incómoda y despótica como quien recibe sin derecho y lo sabe. Estricta en sus horarios de trabajo, distante, confinando a Perdita a institutrices, internados, a otras ciudades , otra gente. Inexplicable y contenta en el período en que entra en el consultorio de Freud en Viena, a diario. En Londres, bajo el ruido de las bombas, en el amor con Sylvia Dobson, en la correspondencia incesante con el ex marido (Aldington era un admirador incondicional, no era cuestión de perderlo), en el reencuentro epistolar con Pound en la vejez, como quien cierra un círculo. Otras veces, se borra todo y me queda la imagen esquelética y sobria de una compulsión. Es H.D. escribiendo en sus cuadernos de presa.

De su libro mayor, *Helen in Egypt*, de sus "Cantos" como ella los llamaba, podría decirse que es un libro difícil, narcisista, obsesivo: alto teatro. Lo escribió casi a los 60 años, cuando los viajes se apagaban, cuando estaba por empezar su retiro en Lausanne primero, después en la Kusnacht Klinic de Lugano. Quiero decir, cuando el estupor empezaba a ser cierto, interno, había macerado su memoria. No fue su último libro. Acaso fue el primero, en un sentido cabal, el que la vuelve necesaria, traza una órbita hacia atrás iluminando sus libros previos.

Como un fruto maduro, *Helen* recibe de H.D. todo lo que ésta ha estudiado (la cábala, el tarot, el esoterismo, el misticismo), lo que su prosa ha vencido y su poesía cultivado y odiado. Lo recibe y lo altera. Lo cose en un libro cuyo fin es fundar un sitio: un lugar amablemente anárquico donde la ausencia sea tal que el sentido de extranjería se diluya.

Dije alto teatro. Quise decir: ausencia de histrionismo. El suyo es un discurso que rehúye la representación y los gestos grandilocuentes en beneficio del recitado atonal, de la mera narración de cosas que han ocurrido antes, afuera de la escena.

No cabe duda: H.D. compartiría las ideas de Duras sobre la relación entre texto y teatro, su convicción de que la representación es inútil cuando el drama entero está en las palabras. Yo agregaría que *Helen in Egypt* subvierte además otras lealtades. La lírica se imprime allí sobre otros géneros, los corroe, los desfigura quedando a su vez tergiversada. Estos "Cantos" son mucho más que cantos. O cantan y narran, indisolublemente. Son, también, ejercicio ininterrumpido de diversas compensaciones. Lo nuevo que turba con lo conocidísimo que calma o halaga. El fragmento narrativo y un cierto tono epistolar con la coda y la sentencia, el reproche con la imagen,

Las islas

¿Qué son las islas para mí,
qué es Grecia,
qué son Rodas, Samos, Chios,
Paros que mira a Occidente,
Creta?

¿Qué es Samotracia,
que asoma como un barco,
Imbros que desgarra con el pecho las olas
enfurecidas?
¿Qué son Naxos, Paros, Milos,
el círculo en torno a Licia,
las Cíclades
collar blanco?

¿Qué es Grecia—
Esparta, que asoma como roca,
Tebas, Atenas
qué es Corinto?

¿Qué es Euboia
con sus lilas autóctonas
qué es Euboia, cubierta de pasto,
incrustada de súbitos bancos de arena,
qué es Creta?

¿Qué son las islas para mí,
qué es Grecia?

II

¿Qué puede darme el amor de la tierra
que tú no me hayas dado—
qué saben los altos espartanos,
y los pueblos más gentiles del Atica?

¿Qué poseen Esparta y sus mujeres
que importe más que esto?
¿Qué son las islas para mí
si te extravías—
qué es Naxos, Tinos, Andros,
y Delos, broche
del collar blanco?

III

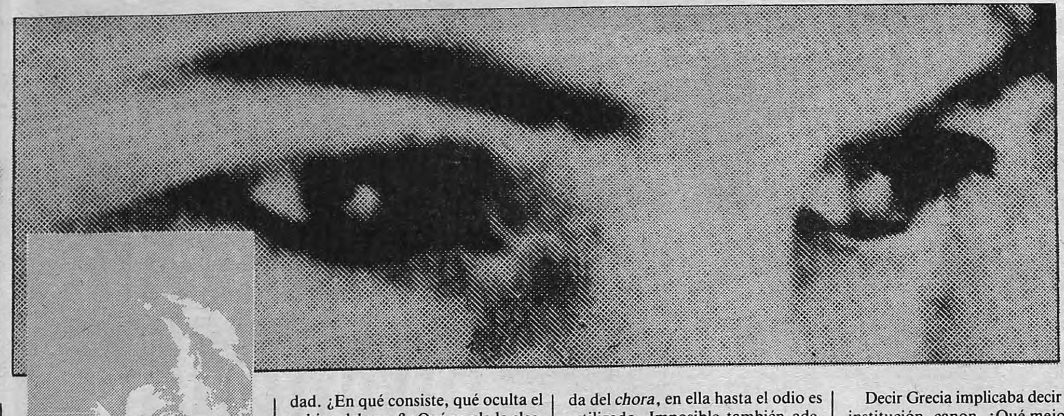
¿Qué puede darme el amor de la tierra
que tú no me hayas dado,
qué puede quebrar en mí el amor de la contienda
que tú mismo no hayas destruido?

Bien puede Esparta penetrar en Atenas,
Tebas provocar la ruina de Esparta,
cada una cambia como el agua,
la sal, se eleva para sembrar el terror
y retrocede.

IV

"¿Qué te ha dado el amor de la tierra
que yo no te haya dado?"

He preguntado a los tirios
sentados
sobre sus negras naves,
cargadas de ricas mercancías.
He preguntado a los griegos
de las naves blancas,
y a los griegos de los barcos cuyos cascos
descansan sobre la arena húmeda, rojos
con grandes espolones.
He preguntado a los tirios vivaces
y a los altos griegos—
"qué te ha dado el amor de la tierra"
y su respuesta ha sido —"paz"



el bello sentimiento con el himno de rencor.

Comparado con sus libros de juventud, con su época *imagiste*, el logro es doble. No es que ha dejado de ser razonadora ni que sus melodramas, ahora, sean otros. (Toda imaginación que se precie es reducida.) Lo que ocurre no ha variado, sólo se ha convertido en prodigio. Hay aquí una construcción rabiosa, hecha de mitos y chispas de la inteligencia, como quien se lanza a la búsqueda desesperada de esa imagen que simbolice toda su experiencia.

No fue H.D. de esos artistas que sorprenden por su precocidad y que a menudo padecen la desventaja de sus hallazgos, y de su soberbia. El estilo vítreo, el temor de no saber dejarse sufrir y la tentación de hermosear que conlleva este tipo de lírica sólo son desechados (conquistados) al final. Lo que escribe está traspasado por un hábito de contemplarse nunca satisfecho, por el aguijón de ciertas escenas o ideas fijas que se resisten a encontrar su ley interna. H.D. es una poeta tardía que encontrará al final su monólogo. La búsqueda afanosa se ha resuelto en los "Cantos" en una épica de la soledad.

Paso ahora a la segunda curiosidad. ¿En qué consiste, qué oculta el cultivo del *epos?* ¿Qué revela la elección del mundo griego como lugar de lanzamiento imaginario de una estética? ¿Por qué la decisión de imprimir sobre él la propia biografía?

Interpretar la preferencia con la lente feminista de Rachel Du Plessis es tentador pero no me convence. Resumo —a favor de los lectores— su trípode interpretativo: a) H.D. es la primera mujer norteamericana que publica un poema épico y que crea allí una protagonista femenina; b) Helena prefiere el mundo intuitivo de la magia, lo ritual, lo jeroglífico en oposición al mundo racional de Grecia; y c) el poema propone un desplazamiento interpretativo de la cultura heroica, cuyo énfasis reside en la guerra y es, por ende, una meditación sobre las causas de ésta y una condena. La conclusión implícita de este alegato hace del poema de H.D. un modelo cultural alternativo (femenino) y lo vuelve, de un tirón, pasible de propaganda.

Indudable; la idea de una épica deconstruida, una épica del *chora*, antimasculina y antibélica, tiene su impronta política. Lástima que no me explica la manía griega de H.D., desde los libros tempranos, cuando la epopeya todavía está ausente.

A mi modo de ver, la cuestión es menos simple. Necesita menos del pensamiento académico (que se complace en aplicar a las obras conclusiones sacadas a raíz de otras cosas) y de cierto pensamiento joven (que es impertinente pero dogmático). ¿Cómo explicar, por ejemplo, a la luz de sus enunciados, esta poesía pulverizada, su matriz precisa y eficaz, su aversión a las charlas y, en general, al exabrupto? ¿Cómo fundamentar su relojería lírica y formal? Nada más ajeno a la poesía de H.D. que la pura sensorialidad desordenada del *chora*, en ella hasta el odio es estilizado. Imposible también adecuar a este esquema la probada indiferencia de H.D. frente a la guerra (a toda conflagración que no fuera la poesía) y en general, la repugnancia que le producía la política. H.D., estoy segura, no hubiera aceptado la turbación didáctica como justificativo de la creación. Como buena artista, no hizo una proclama; transformó en valores estéticos sus debilidades, como quien violenta y ajusta sus gestos a una composición que crea, para entenderse.

Para expresarme quizá con más claridad, yo también leo *Helen in Egypt* como un sitio de resistencia (toda obra que se precie lo es); mi divergencia apunta a la calidad de esa resistencia. Me pregunto si disponer todo un argumento, con su escalada de romance, traición, pérdidas, deseo sexual, adulterio, alienación y ambición como una serie de imágenes nítidas sobre un enorme telón fantástico no es ya bastante subversión. Si al posponer las audacias formales (la magia de una narrativa que no se resuelve a progresar ni a repetir personajes que no se sabe si existen o son proyecciones, un espacio que fluctúa entre albergar acontecimientos o ser mera memoria). Du Plessis no está siendo un tanto avara. Si no hay, oculta y sutil en su interpretación, una tendencia a deslindar emoción e inteligencia.

Por mi parte, sin olvidar que el bautizo de H.D. ocurrió en una época en que lo griego era sinónimo de retorno y pureza y por ende credo ferviente de artistas y escritores, sostengo que el arsenal imaginario, simbólico y estético de Grecia resume en el caso de H.D. una ambivalencia; un atrevimiento y una sumisión. Ambos ocurren en forma simultánea.

Decir Grecia implicaba decir aura, institución, canon. ¿Qué mejor que disputar desde esa aureola con Pound, Aldington, D.H. Lawrence y todos los mentores que siempre se buscó y que después no sabía cómo sacarse de encima? ¿Qué mayor astucia que usar la mitología, entendida en sentido amplio, como alegoría personal?

Uso de la convención, en otras palabras, como coartada para imponer un reconocimiento, aunque al hacerlo hiciera un pacto con otra dependencia, otra norma.

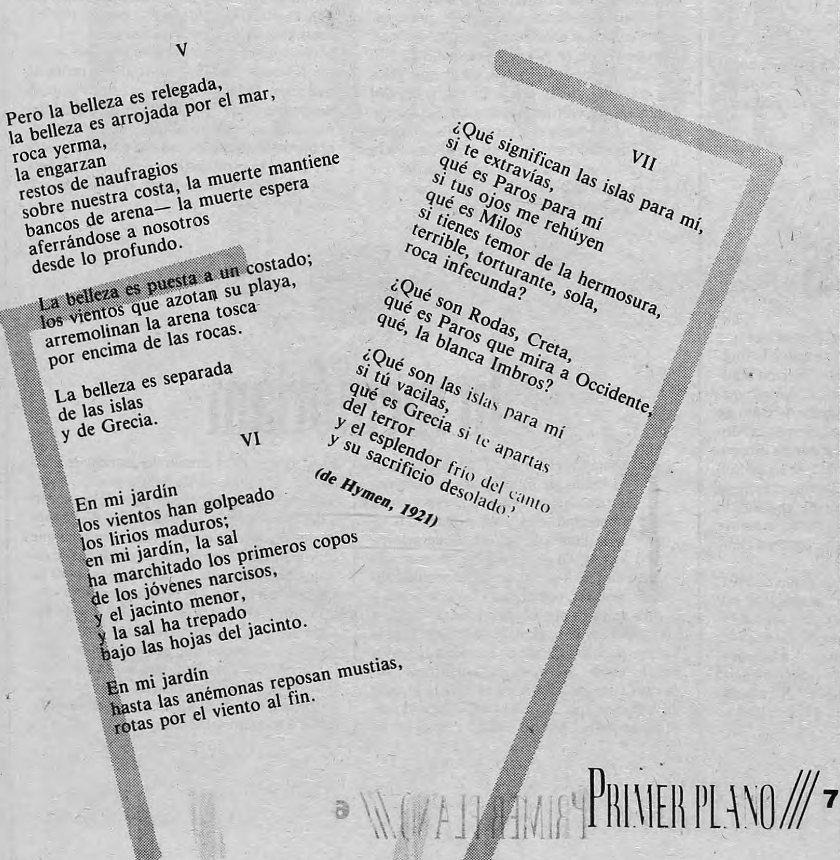
Hay aquí, si no recuerdo mal, una coincidencia con la biografía. En el enfrentamiento, en la rebelión, un mundo autoritario es suplantado por otro. El mundo familiar por Pound, Pound por Aldington y D.H. Lawrence, éstos por el poderío económico (y paternal) de Bryher y así. Aunque el segundo término por el que se opta, claro, ofrece más oxígeno al comienzo y deja crecer por un rato y eso es lo que cuenta. La poesía, en otras palabras, conoce como la vida la concesión como modo de ganar espacios progresivos.

No, no logro ver en la gesticulación poética de H.D. un afán antiépico. Veo más bien lo opuesto, un intento desesperado de hallar para sí un lugar prestigioso desde el cual explayar una competencia. Y a la vez un refugio que la protegiera de sí misma, de la culpa, permitiéndole compensar —gracias al peaje de la sumisión al género— la falta de haberse atrevido. La doble faz del gesto es evidente.

¿Estoy diciendo que fue presuntuosa o débil? Las dos cosas. Al elegir el mundo épico (por siglos coto privado de hombres, en esto —es obvio— tiene razón Du Plessis), eligió lo más difícil: la transgresión era grande. Había adivinado que la gloria más alta es la anónima y que la grandeza de una obra aumenta en proporción al pasado que contiene. Pero eso no la llevó a dar cátedra. Prefirió algo menos edificante o más sutil: jugó con figuritas de sí misma (Helena era por azar (!) el nombre de su madre), hizo de cada torpeza, rabia o enredo psicológico algo intencional, oyó las intermitencias de la culpa, y se dejó atravesar por el sentimiento de traición.

Todo *Helen in Egypt* respira las atmósferas huecas y fascinantes del exilio, el extravío, la precariedad de esas imágenes que somos los seres humanos, las mezquindades y ritornellos de la atracción sexual, a la vez que vuelve a contar una de las historias más eternas del gusto literario.

En una Isla Blanca, Helena hace su apología, conversa con fantasmas y también con el fantasma de sí misma. Huye hacia adelante, hacia otro sometimiento. Veo en este libro, y en el vaivén vital de H.D., una situación endeble, contradictoria y por eso me conmuevo. Veo aquí su modernidad. Acaso estemos ante un caso de humildad paradójica y de un destino humano no ejemplar. Muy bien. H.D. será una poeta leíble, y acaso también necesaria.



Pie de página ///

Esta semana la editorial Sudamericana distribuirá el último libro de cuentos del chileno Jorge Edwards, "Fantasmas de carne y hueso", una serie de relatos donde se mezclan historias de amor, de encuentros, de memoria, de erotismo y de política. **Primer Plano** anticipa algunas de las breves introducciones que acompañan cada cuento especie de justificación del recuerdo inventado y la ficción verdadera con que trabajó el escritor.



ANTICIPO DE "FANTASMAS DE CARNE Y HUESO"

Los recuerdos inventados de Edwards

JORGE EDWARDS

La sombra de Huelquiñur

Comienzo desde la literatura. Desde la escritura de una novela. Este relato es la historia de una novela imaginaria y de su lectura, destrucción y memoria también imaginarias. Es, de paso, un homenaje a William Faulkner, un reconocimiento tardío. Todo está contado desde la perspectiva de estos años, y pasado, en consecuencia, por los tamices de la crisis política y del pinochetismo. La abuela es un general bigotudo, de ojos siempre cegados por el sol, y que tiene serias aprensiones y desconfianzas con respecto a Juan José, el intelectual de la familia. ¿Qué hizo Juan José en la vida, qué partido tomó? ¿Justificó o no su conducta posterior esa desconfianza de los orígenes? Sospechamos que era una reserva justificada desde el punto de vista de la anciana y poderosa señora, desde la perspectiva del orden social establecido, pero no sabemos mucho más. El brazo armado y solapado de aquellos recelos era el tío Ildefonso, un perfecto hipócrita, ¿y un semejante? Advierto, de paso, que todo parecido suyo o de otros personajes de este relato con personas de la vida real es pura coincidencia. En cuanto a Bijou o Viyú, por quien todavía siento ternura, pese a que nunca tuve el privilegio de conocerla en la llamada vida real, se deshace en la dulzura del instante. Y Huelquiñur es una sombra mapuche. No es una sombra provocada por la circunstancia del Quinto Centenario, como me dijo un lector amigo y distraído: es una sombra que pertenece al territorio de la experiencia posible, a la memoria ficticia, y que pudo haber existido en la novela imaginaria. Una sombra de Yoknapatawpha, el condado inventado por William Faulkner para su uso personal, en las tierras pedregosas de la Rinconada de Cato.

Creaciones imperfectas

El doble siempre es inquietante. La posibilidad de que un cuerpo no sea enteramente humano, de que tenga partes ortopédicas o mecánicas, también lo es. Lo inquietante en la literatura, para citar un célebre ensayo de Sigmund Freud, es lo no familiar, lo "unheimlich". Llegué a imaginar esta historia de dobles a partir de una experiencia real, de una cita frustrada y de un momento de espejismos visuales. Esto ocurrió en un café madrileño lleno de bullicio y de humo, bajo la pantalla de un televisor que transmitía un campeonato mundial de fútbol, ya no sé si el último o el penúltimo. Conservé con relativa fidelidad, con algo de la sumisión del cronista, ese punto de partida. El encargo de un editor insistente, que me pedía que escribiera un cuento erótico, y el proceso mismo de la escritura, lo que el viejo don Alberto Blest Gana llamaba la manía de escribir, hicieron el resto. Respeté más, en definitiva, la autonomía de los personajes que las peticiones del editor. Eso explica la limitación del relato, su erotismo más bien diluido, y también, quizá, su salud. Nótese que hemos pasado de la Rinconada de Cato de los años treinta y de la plaza Bernarda Morín de los cuarenta a los trepidantes escenarios de la España del final de este siglo. Son las ventajas con que puede contar el escritor más que maduro, relativamente vagabundo y que todavía no se resigna, como le ocurre a su personaje masculino, a recogerse a cuarteles de invierno.

La última relectura del texto (julio de 1992) me sugiere la idea siguiente: la obsesión por alcanzar a la mujer deseada puede ser tan excesiva, tan insoportable, que si uno por fin la alcanza cree que ha alcanzado a otra persona. En buenas cuentas, la mujer deseada sería imposible por "definición". Si se la posee, "ya" es otra por el solo hecho de poseerla.

Mi nombre es Ingrid Larsen

Un relato que derivó de un intento fallido de escribir mi crónica habitual de los días viernes. Yo estaba en esa esquina de Lastarria y Villavicencia, a la salida de "El biógrafo", cuando los soldados bajaron de los camiones, en la oscuridad, armados de metralletas, y acordonaron toda la calle. Era un espectáculo más o menos habitual, pero alarmante en la víspera del plebiscito que decidía la suerte del pinochetismo. Y hubo dos guatones apopléjicos, que respiraban como los peces recién sacados del mar, que me vieron en el cuarto de baño de "El parrón" y empezaron a vociferar que Volodia debía de andar cerca. Es decir, los dos guatones, de cultura política confusa pensaban que yo tenía que ser un rojo solapado y enrevesado. Pero digo demasiadas veces "yo", cosa que irrita a un tal Filomeno, que cada vez que habla de él escribe "nosotros" o "El que habla", y la verdad es que ese "yo" del relato, que para colmo de impudicias se llama Jorge, no soy yo. ¿Quién es yo, por lo demás?

En los largos días de la dictadura, y sobre todo en los días del plebiscito, Chile fue visitado por innumerables Ingrid Larsen. Uno pensaba que no entendían nada de nada, pero el relato, en su última vuelta, demuestra que captaban cosas que uno prefería ignorar. Y viceversa. La violencia existía, mal disimulada y a veces impúdicamente exhibida, pero también la política. Por eso fue posible encontrar soluciones políticas.

No conozco a ninguna mujer que se llame Natacha Méndez, pero ahora recuerdo que en mi juventud había una bella heroína deportiva con ese nombre. Es lo que se llama un alcance de nombres, y una trampa de la memoria más profunda, o del inconsciente. Tengo el capricho de creer que si pongo, por ejemplo, Natacha Pérez, el relato deja de funcionar.



In memóriam

Eliana Carvallo no es tan diferente, en el fondo, de Ingrid Larsen, pero viene de otro extremo de la experiencia contemporánea y reacciona con la visión limitada, obcecada, característica de su gente. Sospecho que cada una de ellas, desde sus respectivas antípodas, condenaría sin apelación a la otra, pero es posible que Eliana Carvallo no vacilara ante la pena de muerte, e Ingrid Larsen probablemente propondría, en última instancia, una pena más civilizada. En cuanto a Perico Mulligan, el mirista hijo de millonarios, que asoma la cabeza en el episodio de Ingrid, habría podido pertenecer en su adolescencia al círculo del marido de Eliana, que años más tarde habría podido liquidarlo, o protegerlo, puesto que algunas lealtades pasaron por encima de las divisiones de nuestra guerra civil larvada. No creo que Ingrid entienda al personaje, producto de estratos profundos de la vida chilena, pero su fascinación frente a él existía y tenía un sentido. En cuanto a Eliana, la Eliana de los años noventa, con su carnalidad gruesa, algo triste, sospecho que perdona in extremis la traición del narrador, que mira como una traición personal y también de clase, pero que atribuye a la vez, de algún modo, al inexplicable e incontrolable destino.